



www.asle-brasil.com/journal
RILE – Revista Interdisciplinar
de Literatura e Ecocrítica
ISSN: 9788-5232

MITO, AMOR E TEATRALIDADE EM SAUDADE DE INÊS DE CASTRO, DE LUCILA NOGUEIRA

André Cervinskis¹
Robson Teles Gomes²

Tu, só tu, puro amor, com força crua
Que os corações humanos tanto abriga,
Deste causa à modesta morte sua,
Como se fora pérfida inimiga.
[...] Estavas inda, Inês, posta em sossego,
De teus anos colhendo doce fruto,
Naquele engano da alma, ledado e cego,
Que a fortuna não deixa durar muito
(*Os Lusíadas*, Camões)

RESUMO

O artigo examina a coletânea *Saudade de Inês de Castro* (2005), organizada por Lucila Nogueira, sob o olhar da teatralidade como dispositivo poético. O mito de Inês — “mísera e mesquinha / que depois de ser morta foi rainha” — é encenado em seis vozes dramáticas que transformam o livro num teatro de papel. Cada poema funciona como ato cênico; cada verso, como plano-sequência. O leitor é convocado a contrarregra: respira com Inês, sente seu grito na própria garganta. Lucila reconcilia amor e morte, luz e abismo, num recital inesiano que ecoa Camões e faz o mito girar até nós.

PALAVRAS-CHAVE: Teatralidade; regime diurno; estrutura sintética; leitor-espectador; Inês de Castro; Lucila Nogueira.

ABSTRACT

This article examines the anthology *Saudade de Inês de Castro* (2005), organized by Lucila Nogueira, from the perspective of theatricality as a poetic device. The myth of Inês — “miserable and wretched / who after being dead became queen” — is staged in six dramatic voices that transform the book into a paper theater. Each poem functions as a scenic act; each verse, as a sequence shot. The reader is summoned to the counterpoint: breathes with Inês, feels her cry in their own throat. Lucila reconciles love and death, light and abyss, in an Inésian recital that echoes Camões and makes the myth spin towards us.

¹ Doutorando do Programa de Pós-graduação em Ciências da Linguagem (PPGCL) da Universidade Católica de Pernambuco (UNICAP). Professor de Língua Portuguesa, é formado em Comunicação Social e Letras pela UFPE; mestre em Linguística pelo PROLING – UFPB. Estuda atualmente História EAD na UFRPE. É professor da Autarquia Educacional de Belo Jardim - Faculdade de Belo Jardim e tutor da Especialização em Gestão escolas EAD (UFPE). Produtor cultural, Ganhou diversos prêmios nacionais e internacionais, com destaque para o prêmio Antônio de Brito Alves (ensaios), da Academia Pernambucana de Letras. Possui 24 livros publicados, sendo 5 sobre Manuel Bandeira e 3 sobre Lucila Nogueira. Participa da União Brasileira de Escritores - Seção Pernambuco. É membro da Academia de Letras do Brasil - Seção Pernambuco, ocupando a cadeira n. 06. E-mail: acervinskis@gmail.com

² Doutor em Literatura e Cultura pela UFPB, Professor Assistente II da UNICAP, Professor do PPGCL UNICAP, Professor de Linguagens do Ensino Médio do Colégio Santa Maria e Dramaturgo. É Vice-Presidente do ICOL (Instituto Cultural Osman Lins). É membro do Conselho Deliberativo da ASLE Brasil, editor da RILE (Revista Interdisciplinar de Literatura e Ecocrítica). E-mail: robson.teles@unicap.br



KEYWORDS: Theatricality; daytime regime; synthetic structure; reader-spectator; Inês de Castro; Lucila Nogueira.

Como fenômeno de massa, o amor romântico é peculiar ao Ocidente. Não é apenas uma forma de amor, mas é todo um conjunto psicológico – uma combinação de ideias, crenças, atitudes e expectativas. Segundo a Psicanálise e a Psicologia de Freud e de Jung, numa rápida síntese, inconscientemente, pré-determinamos como deve ser um relacionamento com outra pessoa, o que devemos sentir e mesmo o que devemos lucrar com isso. Desse modo, o amor romântico não significa, somente, amar alguém, e sim estar apaixonado. Esse é um fenômeno psicológico muito peculiar. Quando estamos apaixonados, de modo geral, acreditamos ter encontrado o verdadeiro sentido da vida, revelado num outro ser humano.

Era, de fato, tão ardente e tão profundo o sentimento do casal Inês de Castro e Pedro, de *Os Lusíadas*, que este, contra a ordem de seu pai, manteve o relacionamento com ela. Após a morte da amada, uma fúria fê-lo vingar-se dos algozes e reverenciar a rainha morta – Inês de Castro. É a força do amor que se sobrepõe à da morte.

Em *A Dama de Alicante* (1990), de maneira similar, Lucila apresenta versos amorosos, falando de forma elegante e refinada sobre esse sentimento que persegue, invariavelmente, a maioria dos poetas, nominando seu companheiro de mais de três décadas, Sérgio Albuquerque, antropólogo e funcionário público, com quem teve suas três filhas. Nesses versos, a poeta confessa sua paixão obsessiva e a alegria em êxtase do ato carnal com o amado:

Sérgio, eu te amo nesta tarde estranha/ relâmpago que a chuva desampara/
e magia infantil dos delicados/ derrota o equilíbrio dos sicários/ [...] ardósia
em catedral de orvalho/ chão prisioneiro de uma estátua líquida/ Sérgio, eu te
amo, exausta e obsessiva/ sobre teu corpo em êxtase vencida (Nogueira,
1990, p. 55).

Ainda com essa temática, noutros versos, numa perspectiva mais erótica, vai revelar de maneira elegante: “sou a rudeza que te imobiliza/e essa doçura armada de imprevisto...” (Nogueira, 2004, p. 30). Ou, de maneira mais erótica, em seus versos, por vezes, o desejo se manifesta pleno: “enquanto a chuva batia no bico duro daqueles seios [...]; e as gárgulas de Notre Dame/ contornaram os mamilos/ como breves e clandestinos fogos-fátuos” (*Idem*, p. 32).



Nessa perspectiva, uma pesquisa sobre a idealização do amor romântico no Ocidente possibilita afirmarmos que poucos mitos marcaram tanto o imaginário ocidental e, especialmente, o lusitano quanto o mito de Inês de Castro. Representando a busca do amor eterno, é a reinterpretação de mitos mais antigos, como o casal Tristão e Isolda³ ou o casal Romeu e Julieta, de William Shakespeare.

Ademais, percebemos que a separata de *Saudade de Inês de Castro* (2005), escrita por Lucila Nogueira em seis monólogos dramáticos — Inês, Constança, Aldonça, Teresa Lourenço, Diego Pacheco, Afonso Madeira —, configura um teatro de vozes pós-dramático (Lehmann, 2007). Sob esse panorama, Josette Féral (2008) define teatralidade como “a fissura que se abre no cotidiano”. Na obra em questão, essa fissura é literal: o assassinato de Inês rompe o cotidiano da Corte e instaura um espetáculo de poder. Inclusive, *Constança* verbaliza a própria metateatralidade nestes versos: “Tudo que aconteceu/ foi muito rápido/ não pude te avisar/ Inês de Castro/ [...] plateia e personagem/ para ao fechar o pano/ recurvar-me/ solene e miserável/ sob as palmas (Nogueira, 2005, p. 320). O verso “ao fechar o pano” importa o léxico do teatro clássico para o poema, transformando o leitor em espectador de uma tragédia grega transplantada para o Paço de Santa Clara.

1. Um pouco do mito

Inês de Castro foi uma dama galega que se tornou conhecida ao ter sua história lembrada por Camões no canto III de *Os Lusíadas*, em que o autor faz referência à “mísera e mesquinha, que depois de ser morta foi rainha”. Foi amante e declarada postumamente esposa legítima de D. Pedro I, de Portugal. Sua desventurada vida e seu controverso casamento ainda fazem com que historiadores se debrucem sobre o caso, procurando indícios se houve ou não um casamento.

Parafraseando os versos de Camões, citados na epígrafe, Jorge de Lima, poeta modernista da Geração de 1930, em seu livro *Invenção de Orfeu* (Canto IX – *Permanência de Inês*), e Ivan Junqueira, por vezes, repetindo o desprezo camoniano para com a rainha póstuma, ou mesmo demonstrando admiração pela pujança do mito, afirmam:

³ *Tristão e Isolda*, Tradução de Maria dos Anjos Braamcamp Figueiredo. 3ª ed. Publicações Europa-América, Lda. Apartado 8, 2726-901 MEM MARTINS, Portugal, 2000.



Estavas, linda Inês, nunca em sossego/ e por isso voltas nesse poema/ louca, virgem Inês, engano cego/ ó múltipla Inês, sutil e extrema,/ ilha e mareta funda, raso pego,/ Inês desconstruída, mas eureka,/ chamada Inês de muitos nomes, antes/ depois, como o de agora, hoje distantes [...] Inês que fulge quando o dia brilha/ ou se acinzentava quando o ocaso avança,/ rainha negra, mãe e branca filha,/ entre arcanjos do céu etérea dança/ e nos dias do mundo andarilha/ andar incandescente que não cansa/ poema aparente muitos poemas/ mas infância perene, tema em temas (Lima *apud* Nogueira, 2005, p. 297-298).

Estavas, linda Inês, póstuma e lívida,/ como se a vida em ti não mais fluísse,/ mas quem te contemplasse saberia/ que eras enfim o nervo do conflito:/ não tanto aquele que te fez a vítima/ dos reis e das intrigas da península,/ mas o que dentro de ti mesma urdiram/ teu sangue abrupto e teu amor sem bridas/ Por isso é que o sossego não te cinge/ Nem te refreia o frêmito do instinto/ Que ainda fustiga o flanco de tuas cinzas./ ali, na pedra, és de ti própria a epígrafe:/ Princípio e fim da mísera e mesquinha/ que depois de ser morta foi Rainha (Junqueira *apud* Nogueira, 2005, p. 315).

Assim, Inês de Castro, juntamente com D. Pedro I, rei de Portugal, foram os protagonistas de uma verdadeira história de amor, que envolve traição, homicídio, vingança e coroação. A história desse amor transformou-se em mito e em torno dela várias lendas foram criadas, apaixonando e aflorando a imaginação do povo, de autores e de poetas que a eternizaram ao longo do tempo, fazendo com que a rainha morta ainda seja lembrada e adorada. Nesse sentido, Ivan Junqueira vai elogiar essa personagem, no poema “A Rainha arcaica”, presente nesta coletânea, falando da perenidade do mito, bem ao estilo esotérico de Lucila Nogueira:

Inês é o nome que pronuncia/ para instigar ou seduzir prodígios,/ é a senha que as sibilas balbuciam/ ao decifrar enigmas cabalísticos./ É mais que isso: código da língua,/ raiz da fala, bulbo do lirismo./ É gênese da raça e do suplício,/ arché do amor e substância prima./ É mais ainda: tálamo de espírito,/ dessa alquimia do epílogo./ E quem disser que Inês é apenas mito/ - mente. E faz dela inútil pergaminho, / e da poesia um animal sem vísceras (*apud* Nogueira, 2005, p. 316).

Ela provavelmente morreu a 7 de janeiro de 1355. Para rememorar, então, os 650 anos da morte de Inês de Castro, Lucila Nogueira organizou, junto a colegas professores e alunos de Letras da UFPE, uma coletânea de estudo e antologia poética (fortuna crítica do tema), *Saudade de Inês de Castro* (2005), com uma separata só em poesia homônima (2005), em seis vozes: Inês de Castro, Dona Constança, Dona Aldonça, Teresa Lourenço Diego Pacheco e Afonso Madeira (os carrascos de Inês). Bem recebido pela crítica especializada e imprensa, gerou os seguintes comentários:



Lucila Nogueira não se conformou com o aplauso e o afago dos próximos presentes. Quis saber mais sobre os próximos ausentes, aqueles ancestrais que a precederam. Desembarcou na Península Ibérica à procura das origens. Envolveu-se na magia e no mistério de Alicante (A Dama de Alicante; Ilaiana, enigmas de Elche) e da Galiza (Amaya). A musa voltou para o Recife. As margens do Capibaribe se aquietaram, os leitores ativos se entreolharam: “Ficará?” A musa solitária não ficou. Sem que ninguém percebesse, na calada da noite inspiradora, Lucila organizou uma nova travessia: dessa vez, porém, não foi sozinha. Decidiu agregar poetas velhos e novos (colhidos, alguns, nos jardins da UFPE) em torno de Inês de Castro, colo de garça, encruzilhada de reinos de ódio e de amores, musa inspiradora, misto de lenda, mistério e fantasia. Lucila Nogueira nos surpreende e nos encanta mais uma vez (Masip *apud* Nogueira, 2005)

Este livro, organizado por Lucila Nogueira, dá testemunho dessa Saudade de Inês de Castro – 650 anos depois de sua morte, acompanhando (em síntese) o percurso feito pelo mito ao longo da tradição literária. O mito aqui é dito e redito, lido e relido, por várias escritas e várias leituras. Professores e estudantes universitários foram pela organizadora convidados a reunirem aqui as diferentes visões que têm sobre o tema. Um elenco de poetas, desde o primeiro a inserir a imagem de Inês na poesia até à organizadora do livro, fundem aqui suas vozes num “recital inesiano” que vale por uma pequena antologia da presença de Inês na poética luso-brasileira. Assim, o mito vivo de Inês vai passando às novas gerações, e assim se demonstra que (Fernando) Pessoa tinha razão: “O mito é o nada que é tudo” (Paiva *apud* Nogueira, 2005)

Inês chegou a Portugal em 1340, integrada como aia no séquito de D. Constança Manuel, filha de João Manuel, poderoso nobre descendente da Casa Real castelhana, e iria se casar com o príncipe Pedro, herdeiro do trono. D. Inês de Castro era filha de D. Pedro Fernandes de Castro, mordomo-mor do rei D. Afonso XI, de Castela, e de uma dama portuguesa, Aldonça Lourenço de Valadares. O seu pai, neto por via ilegítima de D. Sancho IV de Castela, era um dos fidalgos mais poderosos do Reino de Castela.

Em 24 de agosto de 1339, teve lugar, na Sé de Lisboa, o casamento do Infante Pedro I de Portugal, herdeiro do trono português, com D. Constança Manuel, filha de D. João Manuel de Castela, príncipe de Vilhena e Escalona, duque de Penafiel, tutor de Afonso XI de Castela, poderoso e esforçado magnata de Castela, e neto do rei Fernando III, de Castela. Embora tenha casado com D. Constança, foi pela aia D. Inês de Castro que D. Pedro se apaixonou.

O referido romance, que era notório, começou a ser comentado e a ser mal aceito, tanto pela Corte como pelo povo. E a voz de Inês “reencarnada” por Lucila



Nogueira constata a triste sina de desprezo, preconceito e assassinato, em diálogo com uma possível ex-amante de D. Pedro⁴:

Que viemos fazer/ neste palácio/ prisioneiras de um deus/ assim selvagem?
Matou-nos uma a uma/ qual se mata/ cordeiros a servir/ aos convidados⁵?/
matou-nos uma a uma/ sem piedade/ maldigo quem me trouxe/ a esta casa/
quem turvou nossa infância/ delicada/ e uma sombra plantou/ em nosso rastro
(Nogueira, 2005, p. 37)

O príncipe D. Pedro apaixona-se por Inês pouco tempo depois, negligenciando sua esposa Constança e pondo em perigo as débeis relações com Castela. Tentando colocar empecilho entre D. Pedro e D. Inês, D. Constança dá a Inês seu filho recém-nascido, o infante D. Luís (1343), em batismo, com as esperanças de que os laços de parentesco espiritual impostos pelo compadrio afastassem os enamorados. Mas D. Luís não chega ao primeiro ano de vida, e pouco afeta os sentimentos de Pedro e Inês. O drama de D. Constança não passou despercebido aos olhos de Nogueira, que demonstra, a seguir, todo desespero e dor de mulher traída e humilhada pelo desprezo do marido, mas com a conformação e a aceitação de um papel público (quase personagem de “espetáculo”) que lhe exigia imparcialidade nas aparências:

Constança

Tudo que aconteceu/ foi muito rápido/ não pude te avisar/ Inês de Castro/ tu
estavas distante/ e desterrada/ e eu vivia uma dor/ inenarrável/ me entregar
por dever/ destino trágico/ para sem seguida/ desprezada/ vida que eu não
vivía/ simulacro/ tudo isso assistir/ como espetáculo/ tudo isso assistir/
mantendo a calma/ da desgraça/ plateia e personagem/ para ao fechar o
pano/ recurrar-me/ solene e miserável/ sob as palmas/ não pude te avisar/ e
agora é tarde/ para mim e para ti/ Inês, és morta/ e um príncipe chorando/ se
embriaga/ na sombra do escudeiro/ que consola (Nogueira, 2005, p. 320)

⁴ Uma das versões conta que, após o assassinato de Inês de Castro, o rei Pedro I de Portugal teria mantido uma relação vulgar com uma dama galega de nome Teresa Lourenço, mãe de D. João I de Portugal. Segundo uns, que seria filha do mercador lisboeta Lourenço Martins, o da Praça; e segundo outros, seria uma dama galega que estava integrada no séquito de D. Inês de Castro. O próprio nome da senhora necessita ser desvendado, pois que, segundo os mais antigos manuscritos daquela Crónica de Fernão Lopes (por exemplo, o manuscrito 352 do Arquivo Nacional da Torre do Tombo), se chamaria apenas Dona Tareija ou Teresa Lourenço, como era mencionado no documento copiado por António Caetano de Sousa. Lucila dá voz a essa mulher em seu poema *Saudade de Inês de Castro*, título homônimo da coletânea. Mais adiante, nesse poema, Lucila Nogueira, na voz de Inês de Castro, confessará, amargurada: “a Teresa Lourenço/ o atraía/ a Teresa Lourenço/ o enfeitava/ a Teresa Lourenço/ era mais nova/ como lutar se o tempo tira as armas? Como lutar/ se o corpo modifica/ se os filhos vão quebrando/ itinerários/ como recuperar/ depois dos trinta/ o brilho da primeira/ madrugada?” (Nogueira, 2005, p. 41, separata)

⁵ Quase pelo avesso, Inês se une a Teresa, rival dos afetos de Pedro, demonstrando conhecimento de sua inferioridade, por ser mulher e estar sempre ao dispor da sorte e da vontade dos homens. Nesse sentido, essas personagens do poema desenvolvem uma consciência de classe, se assim poderíamos falar, totalmente peculiar à Idade Média, *mise-en-scène* desse episódio mítico (vide próxima nota).



Eugênio de Castro representa esse dilema de Constança na peça *A Castro*, numa cena comovente, em que a rainha estava, aparentemente, dividida entre a amizade por Inês e a paixão por Pedro, em meio à vergonha pública e consentimento do caso extraconjugal por amor ao marido. Extraordinariamente, Castro interpretaria esse dilema no seguinte trecho da peça:

Constança fita Inês e, vendo-a agora/ Mais triste do que nunca, esquece
Pedro,/ Esquece a sua mágoa, o seu remorso,/ e a traição venenosa de que
é vítima,/ Para só lembrar de dar alívio/ Da sua amiga ao coração choroso/[...]
“Confessar-lhe que a amo/ como sempre/ A ameí ou mais ainda! Suplicar-lhe/
Que não me queira mal, que nos juntemos/ Para, em celeste união, amarmos
Pedro/ Com um amor que os homens não entendem/ Mas que, aos olhos de
Deus, é puro e grande/ Mais que nenhum amor!... Oh! tudo, tudo/ “tudo isso
lhe direi!” [...] e cala-se! Impossível!... Não se atreve! [...] Constança não se
atreve.../O que diriam, / Que diriam Inês e Pedro... e todos, / Se confessasse
tudo quanto sente/ Se a Pedro e Inês dissesse: - *Basta, basta! Não vos
mortifiqueis, amai-vos ambos, mas amai-me também, como vos amo?*
(Castro *apud* Nogueira, 2005, p. 271-271)

Em outubro de 1343, D. Constança morre em decorrência do nascimento do infante D. Fernando, deixando Pedro viúvo e livre para enfrentar o pai e trazer Inês de volta do exílio em Albuquerque. O casal foi morar longe da Corte, ao norte de Portugal, onde nasceram os quatro filhos, os infantes D. Afonso (morto ainda criança), D. João, D. Dinis e D. Beatriz, não reconhecidos pelo pai. D. Pedro afastou-se da política, da Corte e de suas prerrogativas de herdeiro (Cervinskis, 2005).

Afonso IV tentou por diversas vezes organizar um terceiro casamento para seu filho com uma princesa de sangue real, mas Pedro recusou tomar outra mulher que não Inês. Entretanto, o único filho legítimo de Pedro, o futuro rei Fernando I de Portugal, mostrava-se uma criança frágil, enquanto os bastardos de Inês prometiam chegar à idade adulta.

A nobreza portuguesa começava a inquietar-se com a crescente influência castelhana sobre o futuro rei. Depois de alguns anos no Norte, Pedro e Inês retornam a Coimbra e se instalam no Paço de Santa Clara. Desta feita, ao iniciar o ano de 1355, D. Afonso cede às pressões de seus conselheiros e, aproveitando a ausência de D. Pedro numa excursão de caça, assina a sentença de morte de Inês, degolando-a. Sobre esse fato, Nogueira escreverá os seguintes versos, como num triste vaticínio da personagem:

Saudade do meu corpo/ que entregaste/ à sombra do ciúme/ dos carrascos/
quando tudo adormece; eu me levanto/ e caminho nas ruas/ da memória [...]



O meu corpo é um mundo/ mais completo/ precipício de nuvens/ e relâmpagos/ eu não aceitarei/ que o desprezem/ todo abandono/ pagarei com sangue [...] matou-nos com veneno/ ou pela espada? Mas com o desamor também se mata/ a mim me quis a sorte/ degolada/ o preço da nobreza/ de minha casta [...]) reino que deixou-me/ é de saudade/ recordo hora dia/ e ano/ guardo a imagem/ de todos os instantes/ na luz da morte/ esse caleidoscópio (Nogueira, 2005, p. 5;35, separata).

2. O corpo degolado como palco: performance da morte

O cenário da morte de Inês de Castro é descrito com mais detalhes nesses versos (Nogueira, 2005, separata) que revelam, também, uma reclamação de amante (voz de Inês), para a qual se negam, em alguns momentos, atenções amorosas. A humilhação de Pedro, que, como príncipe e filho, é traído por seu rei e pai, segue num efeito catártico ímpar, criado pela autora no clímax do drama de Inês e Pedro:

Às caçadas saía/ e me deixava/ - tal fazia à Constança -/ só em casa/ Diogo articulou/ a cena trágica/ para qual resultou/ muito bem pago/ estratégias de príncipes/ vencidos/ na astuta hipocrisia/ dos vassalos/ a história oficial/ sempre se omite/ e a verdade é uma virgem/ sem retrato⁶ (Nogueira, 2005, p. 43, separata).

Desse modo, o grito de dor de Inês, ao ser degolada, transpassou os séculos, inspirando inúmeras versões de sua morte em versos, como estes de Ivan Junqueira, escritor e membro da Academia Brasileira de Letras, também participante da antologia:

IX

Morte de Inês

Foram dois, sim, que deles guardo a injúria,/ sepulta nesse pélago do mundo/ onde mais nada me apetece ou pulsa/ e em vão meus lábios rezam a pedras mudas./ Sim, foram dois, eu sei, alfanje em punho,/ que se soltaram contra mim, aduncos,/ com garras de rapina e cenho duro/ tão logo el-rei foi surdo às minhas súplicas/ e à fala que lhe fiz entre soluços,/ pondo ali de redor meus três miúdos./ à vista dele, trespassou-me o gume/ como um dilúvio de agulhões e acúleos./ Que dor, infante, a de não mais ser tua!/ E foi então que a noite me fez sua (Junqueira *apud* Nogueira, 2005, p. 310)

⁶ Nesse trecho, percebemos as semelhanças entre essa separata *Saudade de Inês de Castro* (2005) e *Imilce* (2000), através dos seguintes versos: / a história oficial/ sempre se omite/ e a verdade é uma virgem/ sem retrato⁶ (Nogueira, 2005, p. 43, separata). Observa-se que a autora dá voz novamente às mulheres esquecidas (Imilce, a mulher de Aníbal Barca), como das humilhadas (Inês de Castro). Afora isso, a referência a “uma virgem” remete-nos ao mito da castidade e virgindade. No caso, a pretensa virgindade de Inês teria sido, claro, antes de conhecer carnalmente D. Pedro. Além disso, há também traços de hibridismo de gêneros, com fórmulas narrativas e versos contando histórias, o que indefiniria uma categoria literária única de gênero literário.



Mas a morte de Inês não trouxe Pedro para mais próximo do pai; antes, pelo contrário, o herdeiro revoltou-se contra Afonso IV, responsabilizando-o pela morte da amada.

Os restos mortais de Inês repousam no Mosteiro de Alcobaça, ao lado de seu eterno amante, D. Pedro. Este tornou-se o oitavo rei de Portugal em 1357. Em junho de 1360, faz a famosa declaração de Cantanhede, legitimando os filhos ao afirmar que havia se casado secretamente com Inês, em 1354, “em um dia que não se lembrava...”. A palavra do rei e de seu capelão foi a única prova deste casamento na Idade Média. A tétrica cerimônia de toda a Corte beijar a mão de Inês morta e rainha, tão vívido no imaginário popular, provavelmente foi inserida nas narrativas do final do século XVI, depois de Camões escrever, em seu canto III, a tragédia da linda Inês.

Desse modo, a morte de Inês não é narrada; é performada. Ivan Junqueira encena o assassinato como libreto de ópera trágica: “à vista dele, trespassou-me o gume como um dilúvio de agulhões e acúleos” (Junqueira *apud* Nogueira, 2005, p. 310).

O rei Afonso IV tornou-se público de luxo do próprio crime, realizando a teatralidade do poder que Foucault (1975) identifica na execução pública. O corpo de Inês é palco móvel: degolado em Coimbra, corado em Alcobaça, beijado em Cantanhede. Cada transladação é um ato cênico.

Lucila radicaliza a performance ao dar voz aos carrascos: “então façamos/ da solidão/ o breve encantamento/ do corpo/ o estandarte impressionante” (Nogueira, 2005, p. 15 – separata). O cadáver vira bandeira de um teatro de crueldade, como definido por Antonin Artaud⁷, uma vez que o leitor é forçado a assistir ao monólogo de Pêro Coelho como quem vê um ator shakespeariano confessar o crime.

A teoria de Antonin Artaud se revela, na prática, de forma radical, “a tal ponto que muitos viram nela uma utopia poética mais do que um instrumento conceitual que permitisse pensar um outro espetáculo.” (Roubine, 1998, p. 63). Na verdade, Artaud propunha um teatro que pudesse mudar o homem do ponto de vista psicológico, e não socialmente.

⁷ (1896-1948) Antonin Artaud - poeta, ator, escritor, dramaturgo, roteirista e diretor de teatro francês. Ligado fortemente ao Surrealismo, foi expulso do movimento por ser contrário à filiação ao partido comunista. Sua obra *O teatro e seu duplo* é um dos principais escritos sobre a arte do teatro no século XX, referência de grandes diretores como Peter Brook, Jerzy Grotowsky e Eugenio Barba.



Antonin Artaud ressalta o espírito, e não a letra do texto, denunciando o objetivo de reteatralizar o teatro. “Em vez disso, o teatro deveria voltar à vida, não à maneira dos naturalistas, mas num nível mais místico e metafísico”, propõe Artaud (Artaud, 2001, p. 149). Na visão dele, cenógrafos e atores têm de surpreender a vida oculta das grandes peças e criar um teatro aonde o público vá, não para observar, mas para participar. Isso é parte de uma promessa em que o pensador francês desejava mostrar à plateia “as angústias e perturbações de suas vidas reais e onde o espectador se submeteria a uma verdadeira operação envolvendo não apenas a mente, mas também os sentidos e a carne.” (*Ibidem*). Como constata Carlson: “seria um teatro mágico, voltado não para o olho nu ou o intelecto, mas para os mais misteriosos recessos do coração.” (Carlson, 1993, p. 379).

3. Tristão e Isolda: ensaio geral do drama inesiano

A relação entre amor e morte é uma constância na vida dos seres humanos. As tragédias envolvendo o amor remetem-se aos gregos, quando Édipo se casa com sua própria mãe, e, logo depois, morrem ambos. Tristão e Isolda, outro mito da Idade Média, trata de uma das mais belas histórias de amor que já foram concebidas. Tristão de Leonis foi encarregado de ir à Irlanda pedir, para seu tio Marcus, rei da Cornualha, a mão de Isolda, a loura. Por um erro fatal, eles bebem um filtro mágico que desperta, sem seus corações, uma paixão irresistível e eterna.

Depois de se ter abandonado ao seu amor, Tristão esforça-se por aquecer Isolda, sem o conseguir. Mortalmente ferido, ele chama-a a seu leito de morte. Mas, em virtude de um equívoco, morre ao julgar-se abandonado por Isolda, que chega muito tarde. Como esse casal, também Pedro e Inês foram tomados pela força do amor que unia, de modo irresistível, o príncipe à amante.

O mito de Tristão e Isolda tem provável origem em lendas que circulavam entre os povos celtas do Noroeste Europeu, ganhando uma forma mais ou menos definitiva, a partir de obras literárias escritas por autores normandos no século XII. No século seguinte, a história foi incorporada ao ciclo arturiano, com Tristão transformando-se em um cavaleiro da tábola redonda da Corte do Rei Artur.

As primeiras possíveis referências aos personagens de Tristão e Isolda são encontradas em textos medievais, em língua galesa, como as “Tríades Galesas”, uma das quais se refere a um “Drystan filho de Tallwch” (Tristão) que cuida dos porcos de



"March filho de Meirchyawn" (rei Marc, tio de Tristão) e comunica-se com uma "Essylt" (Isolda), mulher de Marc. Lendas com argumentos semelhantes, mas envolvendo personagens com nomes diferentes, podem ser encontradas em alguns textos irlandeses medievais, como a lenda de "Diarmuid" e "Gráinne", contida no ciclo feniano. Apesar de essas referências ajudarem a estabelecer que a lenda de Tristão e Isolda teve origem entre povos de língua celta, do norte da Europa, os poucos textos existentes tornam difícil saber exatamente como seriam as primeiras versões sobre o tema que circularam na Alta Idade Média (Cervinskis, 2005).

As obras literárias mais antigas sobre Tristão e Isolda que chegaram até hoje são fragmentos de dois romances em verso, escritos na segunda metade do século XII, em francês antigo. Entre 1230 e 1240, foi terminada uma grande prosificação da lenda de Tristão e Isolda, atualmente denominada *Tristão em Prosa*, que revela a influência da divulgação das lendas do Rei Artur, o chamado *Ciclo do Lancelote-Graal*, que havia terminado pouco antes (por volta de 1230), e que não inclui referências a Tristão. Mais tarde, a segunda grande narrativização do material arturiano, chamado *Ciclo da Post-Vulgata*, foi escrito com Tristão como cavaleiro da Corte do rei Artur no livro da *Demanda do Santo Graal* (Cervinskis, 2005)

O Tristão em prosa foi extremamente popular nos séculos seguintes, e fragmentos de diferentes manuscritos com distintas versões sobrevivem em várias línguas europeias. Importantes autores medievais como o italiano Rustichello de Pisa (*Roman de Roi Artus* ou *Compilação*, antes de 1270) e o inglês Thomas Malory (*Le Morte D'Arthur*, 1485) foram muito influenciados pelo Tristão em prosa.

A história de Tristão e Isolda provavelmente influenciou outra grande história de amor trágico medieval, que envolve Lancelote e a rainha Gwinevere. A partir do século XIX até os dias de hoje, o mito voltou a ganhar importância na arte ocidental, influenciando, desde a literatura até o cinema. Falando primeiramente do amor romântico presente nesse mito, a paixão entre ambos é relatada mimeticamente por uma narrativa mais recente, num livro de contos eróticos de todas as épocas e civilizações, de autoria de Shahrukh Husain (2004), fruto de uma intensiva pesquisa de culturas orais e escritas.

Num primeiro desenlace amoroso a la Pedro e Inês de Castro, ainda com a rainha temendo trair seu marido, há um jogo erótico e licencioso entre ambos. Guinivere estava em seu palácio de verão, e Lancelote vai ao seu encontro:



Eles permaneceram ao lado da cama e se beijaram como se estivessem loucos um pelo outro desde o começo dos tempos. Os beijos dele eram exagerados como os de um garoto, mas faziam-na sentir a paixão crescente a cada respiração. Tremendo, ela segurou o rosto dele por entre as mãos. A barba por fazer em seu queixo espetou os dedos dela, mas a pele de suas têmporas e o côncavo delicado da garganta eram macios como cetim [...] Suspirando, ele afundou seu rosto no pescoço dela. Seus lábios criaram um caminho de beijos em volta do pescoço de Guinivere. Ele voltou as mãos ao seio dela, incendiando seu corpo [...] Ajoelhado, ele abriu habilmente o vestido dela. Um súbito raio de memória atravessou a cabeça de Guinivere. *Na primeira vez em que estivemos juntos, Arthur se atrapalhou todo com meus botões.* Depois, ele levantou a seda verde até o umbigo da amante, até que ela estivesse nua como lírio em seu invólucro de folhas. Ela o abraçou. Seus olhares se encontraram... e ela não pensou mais em Arthur (Husain, 2004, p. 127-128).

Referindo-se a esse mito e a outros aspectos da cultura bretã, percebemos que Lucila Nogueira, em *A Quarta Forma do Delírio* (2003), trata dos mitos celtas da Bretanha, como os da Távola Redonda, Rei Arthur e o Santo Graal. Foi resultado de uma residência artística realizada pela autora em Saint-Nizaire (França), em 1999. Essa região, anteriormente dominada pelos celtas, o Norte da França, juntamente com a Ilha da Grã-Bretanha, desenvolveu toda uma cultura miscigenada, com elementos pagãos e cristãos, resultado da incursão do Cristianismo, em terras dos chamados “povos bárbaros”, na Idade Média. Com sensibilidade aguçada, a autora vai perceber tais influências, visíveis, através dos seguintes versos:

Esta era a escada dos druidas/ e eu sou a Veleda a druidesa/ meu canto tem poder/ de dissolver tempestade/ guardiãs do santuário de Teutates/ ninfa celta/ sacerdotisa armoricana/ imagem de Bretanha (Fala de Veleda); ouve o canto da druida/solitária/ tu estás sob a minha/ proteção/ visão que eu atraí/armoricana/ eu me chamo Merlin/ o Encantador (Fala de Merlin) (Nogueira, 2003, p. 41.44).

Assim, como exposto, as referências explícitas ou implícitas à lenda e aos personagens como Rei Arthur estão no próprio livro citado ou em posteriores, como *Estocolmo* (2004, p. 16), com o título “Graal”, ou mesmo em *Amaya* (2001), sob o título “Zolbiana”:

Os menires são homens/ encantados/ quem os deixou assim/ ninguém traduz/ olha as pedras/ em busca do passado/ dorme em fuma galega/ o Rei Arthur [...] Nada lhe retribui/ a forma humana/ e o prazer de viver/ como antes



foi/ em busca do passado/ dorme em fuma galega/ o rei Arthur (Nogueira, 2001, p. 17)

As palavras não podem continuar encobrindo tudo/ deixarei que a força da vontade interfira na natureza/ bebe sob o luar a taça enfeitada de saúde/ e senta junto às valquírias e seus cavalos de asa (Nogueira, 2004, p. 16)

Comentando sobre *A Quarta Forma do Delírio* (2003), afirma Lourival Holanda na orelha desse livro, contextualizando-o geográfica e culturalmente com o resultado do estágio da escritora em Saint-Nizaire, na França, em 1999:

Lucila cruza – no sentido fecundo – caminhos reais que agora dão uma outra gravidade à memória de seu imaginário poético. O impacto da praia rochosa de Saint Marc. Os caminhos imemoriais por onde nossas lembranças se cruzam: os índios brasileiros que por ali Montaigne recebeu. Hoje, é Lucila recebendo os eflúvios poéticos de celtas, de Carnac, da beleza bárbara da Bretanha (Nogueira, 2003 – orelha)

Desse modo, sempre com estilo meio esotérico e misterioso, Lucila Nogueira comentaria, desde seu livro *A dama de Alicante* (1990), a personagem Guinivere, esposa de Arthur e que toma por amante um dos cavaleiros, amigo íntimo deste rei:

Eu andarei em círculos na tarde/ presa no telescópio de cristal/ Guinivere do sonho, Guinivere/ sonâmbula no amor de Lancelote [...]/ Guinivere de sonho, Guinivere/ doce duplo da lenha, flor fatal/ ai trompas de marfim, búzio de neve/ no anel que em diadema se tornou (Nogueira, 1990)

Dessa forma, esse mito celta funciona como ensaio geral para a posterior performance de Inês de Castro que Lucila Nogueira desenvolverá depois. Nessa mesma obra, Lucila reencena o filtro mágico: “feitiço de Merlin/ Excalibur/ que me deste a beber naquela noite/ eu filtro enfeitado/ tu bebeste” (Nogueira, 2003, p. 23). Tal verso em segunda pessoa inclui o leitor no ritual. A Bretanha torna-se palco arqueológico onde Inês e Isolda repetem o mesmo gesto trágico.

4. O Mito Como Teatro Perene

Por tudo que expomos, podemos concluir que *Saudade de Inês de Castro* (2005, separata) não é antologia: é teatro em livro. Lucila transforma o mito em performance textual contínua, em que o palco é a página em branco; os atores são as seis vozes; o diretor é o leitor; a plateia é a memória coletiva luso-brasileira. Como



escreveu Fernando Pessoa (Paiva *apud* NOGUEIRA, 2005): “O mito é o nada que é tudo”. Lucila prova que esse nada é um palco vazio à espera do próximo espectador. A rainha morta reina todas as vezes em que alguém abre o livro e, sem querer, aplaude.

Outrossim, numa publicação em homenagem a Camões (*Mar camoniano*), Nogueira vai resumir o desamparo de Inês perante seus carrascos, fato que inspirou a coletânea em questão: “ai, colonizador/desamparado/ tremendo como Inês/ entre os leões/ pedindo piedade/ a seus carrascos/ tratado sem respeito/ como um cão” (Nogueira, 2005, p. 14).

Desse modo, Camões foi a voz da rainha morta que ecoou pelos séculos até chegar a nossos dias em vários escritores, inclusive através dos versos da poeta luso-brasileira Lucila Nogueira. No entanto, a autora não somente a repetiu, mas imortalizou-a através de recontação e (re)análise, por inúmeros estudiosos, do mito. Com paixão, perplexidade e piedade, se assim podemos dizer, o amor e seus mitos foram imortalizados pela autora (organizadora) nessa coletânea inédita em Língua Portuguesa sobre a tragédia inesiana.

REFERÊNCIAS

ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

CAMÕES, Luís de. **Os Lusíadas**. Lisboa: Porto editora, 2005.

CARLSON, Marvin. **Teorias do teatro**: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade. Trad. Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Ed. UNESP, 1997.

CERVINSKIS, André. Inês de Castro e o mito do amor eterno. Artigo. In: NOGUEIRA, Lucila (Org.). **Saudade de Inês de Castro**. Recife: Bagaço, 2005.

FÉRAL, Josette. **Teoria e técnica da teatralidade**. (Trad.: J. Guinsburg). São Paulo: Perspectiva, 2008. (Coleção Estudos)

HUSAIN, Shahrukh. **O Livro de Ouro da Mitologia Erótica**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.



LEHMANN, Hans-Thies. **O teatro pós-dramático**. (Trad.: Pedro Sússekkind). São Paulo: Cosac Naify, 2007.

NOGUEIRA, Lucila. **Amaya**. Recife: Bagaço, 2001.

NOGUEIRA, Lucila. **A dama de Alicante**. Rio de Janeiro: Oficina do Livro, 1991.

NOGUEIRA, Lucila. **A Quarta Forma do Delírio**. 2ª ed., Recife: Bagaço, 2003.

NOGUEIRA, Lucila. **Estocolmo**. Recife: Livro Rápido, 2004.

NOGUEIRA, Lucila. **Mar Camoniano**. Recife: Editora da Autora, 2005.

NOGUEIRA, Lucila. **Poesia em Medellín**. Recife: Ed. do autor, 2006.

NOGUEIRA, Lucila. **Saudade de Inês de Castro** (Org.). Recife: Bagaço, 2005.

PAIVA, Fernando. Comentário. In: NOGUEIRA, Lucila (Org.). **Saudade de Inês de Castro**. Recife: Bagaço, 2005.

PESSOA, Fernando. **Mensagem**. 42ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015. (Coleção Prestígio)

ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral**. Trad. Yan Michalski. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

XAI. Grok 4. **Versão 4**. [S. l.]: xAI, 2025. Disponível em: <https://grok.com>. Acesso em: 3 nov. 2025.